This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

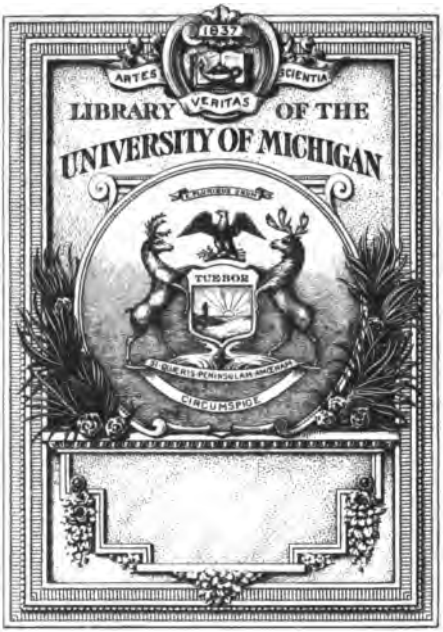
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

62

DIE KUNSTLEHRE DANTE'S

UND

GIOTTO'S KUNST.

DIE KUNSTLEHRE DANTE'S

UND

GIOTTO'S KUNST.

ANTRITTSVORLESUNG,

GEHALTEN IN DER AULA DER K. UNIVERSITÄT
IN LEIPZIG AM 4. MAI 1892

VON

HUBERT JANITSCHEK,
ORDENTLICHEM PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE.

LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.
1892.

M1858
D20
V33

Romance Languages
Harrassowitz
4-29-24
9754

Geehrte Versammlung!

Nur mit Zagen nehme ich von diesem Lehrstuhl Besitz — ohne dass ich mit dieser Erklärung jene Milde des Urtheils herausfordern möchte, die gern Muthlosen oder Bescheidenen gewährt wird. Doch Anton Springer war mein Vorgänger und er war zugleich der Erste, der die Kunstgeschichte an dieser Universität zu lehren berufen ward. Was aber die Universität in Anton Springer besass, ist lebendig in Ihrer Aller Gedächtniss. Kein Lehrer nach der Schablone war er, kein Gelehrter auf wohl abgezirkeltem Gebiet: eine geniale, mächtige Persönlichkeit stand hinter dem Lehrer und dem Gelehrten. In ihm vereinte sich, was so selten sich zusammenfindet: die hinreissende Beredsamkeit des Bekenners und die Nüchternheit, die tiefdringende Kritik des echten Forschers, der keine Erkenntniss mittheilt, ohne ihre Stichhaltigkeit auf der Goldwage gewogen zu haben. In ihm war auch Allseitigkeit und Specialismus in harmonischer Weise vereinigt. Wie kein Zweiter seines Faches hat er das weitgedehnte kunstgeschichtliche Gebiet und darüber hinaus alle geschichtlichen Grenzgebiete in des Wortes vollem Sinne beherrscht und die schwersten Räthselfragen der Kunstgeschichte des hohen Mittelalters hat er mit so sicherer Hand der Lösung zugeführt, dass seine Untersuchungen dieser Art zu Muster-

S.M.

und Meisterstücken kunstgeschichtlicher Methode geworden sind. Diese seltene Vereinigung fast stets getrennter Eigenschaften, an der Anlage und Arbeit gleichen Antheil hatten, bedingt den schweren Stand für seinen Nachfolger. Es gilt sich zu bescheiden, für Sie, für mich. Doch dies allerdings tritt als sittliche Forderung an den Nachfolger heran: ihm nachzueifern in der trotz aller Leidensjahre nie ermüdenden Energie der Arbeit, in der unbestechlichen Urtheilsstrenge, in der wissenschaftlichen Redlichkeit, welcher die schlichteste Wahrheit höher stand als das glänzendste Paradoxon.

Ich darf mich wol einen Schüler Springer's nennen, auch wenn ich nie in seinem Hörsaal sass. Thue ich dies, so brauche ich kaum noch ein besonderes wissenschaftliches Glaubensbekenntniss abzulegen. Gegenüber der immer wieder aufs neue gestellten Frage, was die Aufgabe der Kunstgeschichte an Universitäten sei, halte ich an der bündigen Erklärung Springer's fest, dass die Kunstgeschichte ein Ausschnitt aus der Geschichtskenntniss eines Volkes, einer Zeit sei, und damit im akademischen Lehrplan eine nicht minder nothwendige und berechtigte Stellung hat, als die Geschichte der Religion, der Literatur, der wirthschaftlichen Verhältnisse, um die politische Geschichte zur wirklichen Kenntniss eines Volkes, eines Zeitabschnittes zu ergänzen. Soll ich darauf hinweisen, was zum Beispiel allein die Ornamentik einer karolingischen Handschrift uns von den sich kreuzenden und abgelagerten Cultureinflüssen des karolingischen Zeitalters erzählt oder welches Licht die Madonna di San Sisto für die Kenntniss des Geistes des mediceischen Zeitalters gibt trotz aller reich fliessenden literarischen und urkundlichen Quellen?

Ein solches Verhältniss der Kunstgeschichte zu den übrigen Zweigen der Geschichtswissenschaft bestimmt auch in der Hauptsache ihre Arbeitsmethode, die darnach ebenso wenig akademischer Ueberwachung und Regelung entzogen sein darf, wie die Methode der Geschichtsforschung überhaupt. Mit der Vermittelung von Kenntnissen ist allerdings die Aufgabe der Kunstgeschichte ebenso wenig erschöpft, wie die ihrer Schwesterdisciplinen: wie diese, hat sie nicht bloss Kenntnisse zu spenden, sondern auch zu bilden. So mögen jetzt einige Bemerkungen persönlicher Färbung folgen. Eine der religiösesten Naturen unserer Zeit, Paul de Lagarde, war der Meinung, dass die vorurtheilslos vorgetragene Geschichte der Religionen am besten geeignet wäre, die Gesetze kennen zu lehren, unter denen die Religion lebt, und damit die Vorbedingungen für die Wiederkehr echter Religiosität zu schaffen. So muss es auch die Kunstgeschichte als ihre Aufgabe betrachten, nicht bloss die Gesetze aufzuspüren, unter welchen das Schöne keimt und ausreift, sondern auch Auge und Seele für die Wahrnehmung des Schönen in den Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart zu erziehen. Ist denn aber in der That erst solche Erziehung nothwendig, birgt das Schöne nicht eine bedingungslos wirkende Kraft in sich? Hat nicht jeder von uns die Legende erzählen gehört, es gäbe nur eine absolute Schönheit und in welchem Kunstwerk diese verwirklicht sei, da wirke das Kunstwerk ohne weitere Erläuterung auf jede Zeit und jedes Volk? Der Historiker ist nicht gut auf diese Legende zu sprechen, ihm dünkt, sie war die Erfindung eines Zeitalters, das durch abstracte Studien den Sinn für die Lebensfülle der Geschichte und das Auge für die rastlos wechselnden Ausdrucksformen

von Natur und Kunst eingebüsst hatte. Wir besitzen eine Geschichte der Urtheile über Raphael und diese kann die Skepsis des Historikers nur verstärken[1]; aus dem Sprachschatz der schaffenden Künstler aber ist das Wort völlig verschwunden, kaum dass noch der Akademieprofessor einen unklaren Begriff oder einen mangelnden Gedanken damit zu verhüllen versucht. Die absolute Schönheit muss in das Reich des Uebersinnlichen verwiesen bleiben, wohin sie antike Philosophie und christliche Scholastik verwiesen haben. Das Kunstwerk aber ist nie etwas anderes als ein durch die künstlerische Anschauung revidirtes Stück Natur. Diese Anschauung ist nicht bloss vom Temperament des Künstlers abhängig, wie eine berühmt gewordene Definition meint, sondern sie ist auch von Zeit und Ort bedingt.[2] Raphael revidirte die Natur durch die „*certa idea*", wie er sich ausdrückt, man darf wol sagen, durch die Anschauung des höchst gesteigerten Zweckbegriffes des Dinges[3] — das ist die Kunst, die durch Formengrösse und Formenreinheit wirkt; sie ist zugleich ein Stück Naturwissenschaft, denn sie enthüllt die Absichten der Natur deutlicher, als es das Leben thut.[4] Ein anderes Verhältniss hat der nordische Künstler zur Natur besessen — zum mindesten in den grossen schöpferischen Zeiten. Sein höchstes Ziel war die Natur im Kunstwerk so darzustellen, wie sie sich auf der Netzhaut seines Auges spiegelte. „Aber etlich sind einer andern meinvng, reden darfan wie die menschen solten sein, solchs will ich mit inen nit krigen, ich halt aber inn solchem die natur füer meister vnd der menschen wan füer irsall"[5] — sagt Albrecht Dürer. Aber die Liebe, mit der das Auge des Künstlers auf der Natur ruhte, die Ehrfürchtigkeit, mit der es dem

verborgensten ihrer Züge nachforschte, umgab mit einem Schimmer verklärender Poesie auch noch das Verkümmerte und Dürftige. Das ist die Kunst eines Rembrandt, eines Dürer, und — man darf es sagen — der echten Künstler unter den sogenannten Naturalisten der Gegenwart. So ist es gut, es immer wieder auszusprechen: Idealismus und Naturalismus sind künstlerische Auffassungsweisen (realistisch ist jedes echte Kunstwerk), die nichts aussagen für den Werth eines Kunstwerks, denn der hängt allein von dem Maasse der gestaltenden Kraft und von dem Gleichmaass der Vollendung ab. Die Verleugnung dieser Wahrheit hat nicht bloss das Urtheil über einzelne Künstler, sondern auch über die Kunst ganzer Nationen und Zeitabschnitte vergewaltigt. Wenn noch in der Gegenwart die Rangordnung herrscht, erst die antike Kunst, dann die italienische, dann lange nichts und dann die deutsche, so ist dies nur das Ergebniss der über ihre ursprünglichen Ziele weit hinausgehenden Wirkung von Winckelmann's ästhetischer Pädagogik. Die Kunstgeschichte hat jene ästhetischen Vorurtheile und deren Ursachen, welche die Augen auch grossen Kunstwerken gegenüber blind machen, hinwegzuräumen. Wenn die künstlerische Auffassung der Natur und damit die wechselnden Ausdrucksformen der Kunst von Zeit und Ort und Temperament des Künstlers abhängig sind, so wird es Aufgabe der Kunstgeschichte, das was uns vom Kunstwerk trennt, Zeit und Raum und die Fremdheit der Künstlerpersönlichkeit zu beseitigen und damit den Standpunkt zu bestimmen, von dem aus das Kunstwerk die in ihm geborgene Schönheit in voller Kraft auszustrahlen vermag. Die Mittel dazu sind geschichtliche Erläuterung und ästhetische Würdigung.

Sie beide treten mit gleichen Rechten auf. Blanke Notizengelehrsamkeit kann auch noch den Geist des grössten Kunstwerks erdrosseln, aber auch einseitiger Formenanalyse wird leicht das Kunstwerk zum todten Präparat für ein beliebiges Fabula docet kennerschaftlichen Zweikampfs.

Man kann sagen, jedes Kunstwerk der Vergangenheit bedarf selbst für ein feinsinniges Auge zeitliche und örtliche Orientirung, um als eine Kraft in das ästhetische Leben zu treten; gilt dies schon für Werke, welche den Höhepunkt einer Entwickelung vertreten, in welchen also die künstlerische Absicht mit den vollkommensten Mitteln ausgeführt wurde, wie dann erst, wenn es gilt, Kunstschöpfungen zur Sprache zu bringen, die am Beginn einer Kunstperiode stehen, wo ja — dem natürlichen Verlauf entsprechend — die ungeübte Hand nur zitternd den Forderungen der gestaltenden Kraft zu folgen vermag.

Am Eingang der italienischen Kunstgeschichte steht Giotto. Schon die öffentliche Meinung des fünfzehnten Jahrhunderts — ich weise auf Matteo Palmieri's *Vita Civile*[6] — hat ihn als den Künstler bezeichnet, mit welchem das *Rinascimento*, d. h. die Wiedergeburt der Kunst, in Italien anhebe. Und in der That, Neues, das seine Vorgänger in der Kunst nicht erklären, tritt uns bei ihm mit der Gewalt machtvoller Improvisation entgegen, und über das Messbare hinaus noch Absichten und Andeutungen, welche den Geist viel weiter führen als das Auge. Liegen die Quellen des Neuen allein in der Brust des Künstlers? Wo sind die Fingerzeige, jene Absichten und Andeutungen völlig zu verstehen? Schon Schnaase hat auf Dante als den Erklärer Giotto's gewiesen.[7] Und das ist seitdem wiederholt worden. Doch bei dem geführten Vergleich

beschränkte man sich auf vereinzelte Analogien der Naturanschauung und Naturschilderung und vergass die wichtigste Frage zu stellen und nach einer Antwort dafür zu suchen: ob die Uebereinstimmung der neuen Kunst (*la moderna e buona arte*, wie sie Vasari nennt), die mit den Schöpfungen Giotto's in die Welt trat, mit dem *Stile nuovo*, den als Dichter zu vertreten Dante stolz sich rühmte, auf der Gemeinsamkeit künstlerischer Grundsätze beruhe, bestimmter gesagt, ob die Kunst Giotto's aus Grundsätzen heraus erklärt werden könne, die von Dante nicht bloss mit lehrhafter Deutlichkeit ausgesprochen, sondern auch als künstlerische Forderungen aufgestellt worden sind. Man kommt also zu der Fragestellung, welcher Art ist die Kunstlehre Dante's und wie verhält sie sich zu Giotto's Kunst. Ich versuche es, diese Frage als eine Art Einleitung zu meinen Vorlesungen über italienische Kunst hier in kürzester Fassung zu beantworten. Ich rechne dabei um so mehr auf Ihr Interesse, als die stärksten Anregungen und die bedeutendste Förderung, welche das Dante-Studium in Deutschland empfangen hat, von dem Königsthrone Sachsens ausgegangen sind.

Dante's Kunstlehre sondert man am besten in zwei Theile; dem ersten Theile gehören die Andeutungen an, welche auf die Metaphysik des Schönen zielen; dem zweiten und weitaus wichtigeren Theil sind die Bemerkungen zuzuweisen, welche in den Erfahrungen der eigenen Kunstpraxis wurzeln. In dem ersten Theil ist Dante wesentlich von Thomas von Aquin abhängig, den er als seinen Lehrer feiert, in dem zweiten kommen die instinctiven Forderungen der Zeit zu Worte, deren Geist in ihm lebte und sein künstlerisches Schaffen bestimmte.

Die Schönheitslehre des Thomas von Aquin ist erst in moderner Zeit ausgebaut worden: in Deutschland durch Jungmann, in Frankreich durch Vallet.[8] Die ergiebigste Quelle bei Thomas ist der Commentar zu dem Werke des Pseudo Dionysius Areopagita *De divinis nominibus*[9] wozu dann einige wichtige Ergänzungen treten, die namentlich in der *Summa totius Theologiae* verstreut sind. Zum Verständniss Dante's versuche ich es, die Grundgedanken des Thomas deren Zusammenhang mit Aristoteles und dem Neuplatonismus unschwer zu erkennen ist, kurz hervorzuheben.

Schön und Gut sind sachlich identisch, nur begrifflich von einander geschieden. Beim Schönen nämlich tritt eine Beziehung zum Erkenntnissvermögen, zur *vis cognoscitiva* hinzu. Während das Gute an sich, um seiner selbst willen Ziel des Strebevermögens (*appetitus*) ist, wird das Schöne dies erst durch die Erkenntniss der Form, in welcher der göttliche Gedanke zum Abbild gekommen ist, entsprechend der Schöpfungslehre des Thomas, nach welcher die Urbilder der Dinge in Gott als seine Gedanken vorhanden sind. Damit ist auch Gott als der Urquell der Schönheit dargethan, wie ja auch nur etwas insoweit gut ist, als es an der Güte Gottes theilhat.[10] Die eigentlichen Vermittler der Schönheit sind Auge und Ohr.[11] Als die charakterisirenden Elemente der Schönheit nennt Thomas im Commentar die Symmetrie oder richtige Verhältnissmässigkeit und die klare Sichtbarkeit, die *claritas*; erläuternd fügt er da hinzu, wie man ja auch nur einen Menschen schön nenne, dessen Glieder in Bezug auf Grösse und richtige Lagerung geziemenden Verhältnissen entsprechen und der von heller, reiner Färbung

ist.[12] Die *claritas* und die *consonantia* führen auf Gott zurück; erstere insofern, als die geschaffenen Dinge nur Licht, also Sichtbarkeit und damit Form besitzen, soweit sie – entsprechend ihrer Rangordnung in der Schöpfung — solches durch göttliche Einstrahlung erhalten haben[13], letztere aber als Alles auf Gott hin geordnet ist, womit auch wieder die Rangordnung der geschaffenen Dinge unter einander bestimmt ist. In der *Summa totius Theologiae* hat dann Thomas jenen beiden charakterisirenden Eigenschaften eine dritte hinzugefügt, die Vollständigkeit oder Ganzheit (*integritas sive perfectio*). Das ist ganz, dem nichts zu der ihm bestimmten Vollendung mangelt, wobei aber festzuhalten ist, dass der göttliche Gedanke sich nur in der Gattung, nicht im Individuum erschöpfend darlegt. Hier hat aber auch Thomas diese charakterisirenden Eigenschaften des Schönen aus dem Verhalten Gottes des Vaters zum Sohne zu erklären gesucht. Die *perfectio* ist insofern ein Abbild Gottes des Sohnes, als dieser die Natur des Vaters vollständig und in Wahrheit besitzt; die *consonantia*, insofern im Sohne die Natur des Vaters vollständig ausgeprägt ist; die *claritas*, insofern der Sohn das Licht ist, d. h. der Glanz des Intellects des Vaters.[14] Alle irdische Schönheit ist der Vergänglichkeit preisgegeben, sie entsteht und vergeht, sie vergrössert und vermindert sich, den geschaffenen Dingen selbst entsprechend. Gott allein ist an sich schön, und darum ist seine Schönheit keiner Veränderlichkeit unterworfen.[15] Das Hässliche ist keine positive Beschaffenheit der Dinge, sondern nur eine privative Form derselben. Absolute Hässlichkeit kann ebenso wenig existiren wie absolute Schlechtigkeit, da diese im Plane Gottes nicht

existirt. Mit der Schönheit im Kunstwerk hat sich Thomas nicht abgegeben, nur aus einer beiläufigen Bemerkung erhellt, dass er das Kunstschöne in der vollen Wahrheit der Schilderung eines Naturdinges sah — denn so wird doch der Satz zu verstehen sein, den er zur Erläuterung der *consonantia* hinzufügt: wie wir denn sehen, dass ein Bild schön genannt wird, wenn es den Gegenstand, auch wenn er ein hässlicher wäre, vollständig wiedergibt.[16] Und dann wird einmal die schöpferische Thätigkeit des Künstlers zu der Schöpferthätigkeit Gottes in Beziehung gesetzt, doch nur zum Zwecke, um eine eigentliche Analogie abzulehnen.

Ich deutete schon an, soweit bei Dante von einer Metaphysik des Schönen die Rede, führt sie auf Thomas von Aquino zurück, und so denkt sich denn auch Dante das Verhältniss von Güte und Schönheit nicht anders als Thomas, wenn er kurzweg erklärt, dass die sittliche Güte die Schönheit des geistigen Lebens ist.[17]

Und wie dem Thomas ist auch ihm alle in der Schöpfung zerstreute Schönheit Ausstrahlung Gottes:

> Die Güte Gottes, die jedwede Misgunst
> Verschmäh'nd, aus sich hervor die eigne Glut sprüht,
> Entwickelt ihre ewigen Herrlichkeiten.
>
> „... *dispiega le bellezze eterne.*“ [18]

Und unmittelbar von Thomas belehrt, der im Paradies ihm einige Zeit erläuternd zur Seite steht, erklärt auch Dante, dass alles Geschaffene nur der Abglanz der göttlichen Idee sei und dass der Grad seiner Vollkommenheit davon abhänge, um wie viel heller oder trüber der Glanz der Idee aus dem Stoff erstrahle, in welchen er sich von den höchsten Himmeln herab bis zu den letzten Möglich-

keiten, also von den höchsten vollendetsten Existenzen bis zu den zufälligen kurzen Dingen nach wohlgeordnetem Schöpfungsplan herabsenkt:

Ciò che non more e ciò che puo morire
Non è se non splendor di quella idea
Che partorisce, amando il nostro Sire.[19]

Durch die *claritas* und *consonantia* offenbart sich auch bei Dante in den erschaffenen Dingen das Wesen der göttlichen Idee, welches ihre Schönheit ist.

Also über Herkunft und Wesen des Schönen gibt Dante keine anderen Aufschlüsse, als die, welche er schon in dem System des Thomas gefunden hat; als Verdienst kann man es ihm nur anrechnen, dass er die Lehre des Thomas durch das Gewand der Dichtung popularisirt hat. Doch hier muss bemerkt werden, dass solcher Popularisirung schon durch die von Franz von Assisi ausgehende religiöse Bewegung vorgearbeitet worden war. Bonaventura, der grösste Jünger des heiligen Franz, rühmt von diesem: Im Schönen schaute er den Schönsten, und auf den den Dingen eingedrückten Spuren folgte er überall dem Geliebten; aus allem machte er sich eine Treppe, auf der er zu jenem emporstieg, welches seine ganze Sehnsucht war.[20] Und noch deutlicher lautet der Bericht des Thomas von Celano, der von Franz erzählt, er habe die dem Garten angrenzenden Theile nicht umgraben lassen, damit zu ihrer Zeit das Grün der Kräuter und die Anmuth der Blumen von der Schönheit des Vaters Aller künden möchten; im Garten habe er ein Gärtchen abstecken lassen für duftende und blühende Pflanzen, damit sie dem Beschauenden die ewige Lieblichkeit ins Gedächtniss riefen.[21] In welchem Bruder-

bunde Franz aber mit der ganzen Natur lebte, hat er in seinem Hymnus an die Sonne dargethan.

Wie hoch oder wie niedrig wir nun Dante's Antheil an der Popularisirung der Schönheitslehre anschlagen mögen, sie war der nothwendige Boden, auf dem die neue Kunstlehre und Kunstauffassung sich entfalten konnte, denn sie war der schärfste Gegensatz zur vulgären mönchstheologischen Anschauung, welche im Sinne Tertullian's in der Schönheit irdischer Dinge nur ein Lockmittel des Teufels sah. Wie soll aber die Kunst gedeihen, wenn nicht im engsten Bunde mit der Natur? Und so kann man sagen, die hohe Bedeutung, welche Dante in dem zweiten Theile seiner Kunstlehre der Kunst zuweist, wie auch seine dort gelehrte Auffassung des Wesens der Kunst, hat jene auf die Rehabilitation der Natur ausgehende Schönheitslehre des Thomas zu ihrer Voraussetzung. Kunst und künstlerisches Schaffen konnten erst jetzt auf dem Boden christlicher Lehre eine neue Stellung erhalten.

Enkelin Gottes *(a Dio quasi è nipote)* ist die menschliche Kunst.

> Philosophie belehret ihre Jünger,
> Sprach er zu mir, an mehr als einer Stelle,
> Wie die Natur aus dem Verstand der Gottheit
> Den Ursprung hat und aus der Kunst des Schöpfers.
> Und finden wirst du, wenn du wohl in seiner
> Physik nachforschen willst, nach wenig Seiten,
> Dass eure Kunst, so viel ihr möglich, jener
> So wie der Schüler seinem Meister folget
> Sodass wie Gottes Enkelin eure Kunst ist.[22]

Die Kunst hat damit auch die Aufgabe, ähnlich der Natur durch die Schönheit ihrer Gestaltungen die Seele zu fesseln.[23]

Ist die Kunst gleichsam Enkelin Gottes, so liegt es nahe, die kunstschöpferische Thätigkeit mit der Schöpferthätigkeit Gottes in Analogie zu bringen. Ganz eingehend hat Dante diese Analogie am Anfang des 2. Buches *De Monarchia* durchgeführt: Und zu wissen ist, wie man das Kunstwerk gleichsam in drei verschiedenen Graden (der Vollendung) antrifft, nämlich erstens im Geiste des Künstlers (also als künstlerische Idee), dann im Werkzeuge und drittens in dem durch die Hand des Künstlers gestalteten Stoff, so kann man auch die Natur auf dreierlei Stufen (der Vollendung) betrachten. Zuerst nämlich im Verstande des Urhebers, welcher Gott ist, zweitens *in coelo*, das ist in der Summe der wirkenden Kräfte, mittels welcher das Abbild des göttlichen Gedankens (der ewigen Güte) in die dahinflutende Materie sich ergiesst und drittens in der gestalteten Materie. Und wie, wenn der Künstler auf der Höhe seiner Kraft steht, und das künstlerische Werkzeug gut ist, Fehler, falls sie im Kunstwerk erscheinen, nur vom Stoff herkommen, so muss auch der Mangel irdischer Dinge auf den Stoff, nicht aber auf Gott, der die höchste Vollendung ist, oder auf das bildende Werkzeug — *coelum* —, wo er keinen Mangel duldet, zurückgeführt werden.[24]

Das Mittelalter sah in der Kunst nichts als Handwerk. Die hier vorgetragene Lehre Dante's bedeutete den vollen Bruch mit dieser Auffassung; und dem entsprach dann auch seine Lehre von der Entstehung eines Kunstwerkes. Schon die früher angeführte Stelle legte dar, wie er die im Bewusstsein des Künstlers vorhandene Idee des Kunstwerkes als erste Stufe im Gestaltungsprocess auffasste; er geht weiter, er kennt auch den Anlass der Stimmung,

aus welcher diese Idee wie aus zeugendem Boden emporkeimt. Dem Buonagiunta degli Orbicani, einem Dichter aus Lucca, erklärt er auf die Frage, ob er der Dichter der Canzone: *Donne, ch'avete intelletto d'amore* mit Stolz:

> . . . Ich bin Einer, der, wenn Liebe
> Mich anweht, es bemerk' und in der Weise
> Als sie's im Innern vorspricht, dann verzeichne.

Und darauf erklärt Buonagiunta, dass er aus dieser Antwort erkenne, was ihn und seines Gleichen vom neuen, süssen Stil *(dolce stil nuovo)* trenne.[25] Ganz mit Recht, denn hier stellt Dante dem alten verkünstelten provençalischen Stil mit stolzem Bewusstsein seine in der Inspiration wurzelnde, aus der Tiefe der Seele geschöpfte Kunst als „*stile nuovo*" entgegen. Also: die Inspiration ist die geheimnissvoll wirkende Kraft, aus der zunächst die Idee des Kunstwerks im Künstler emporkeimt; doch noch tiefer steigt Dante, wenn er weiter lehrt, wie auch die Gestaltung der Idee wiederum nur in den persönlichsten Kräften des Künstlers wurzelt, wie der Künstler nichts seiner Natur fremd Gebliebenes vor unsere Augen führen kann. In der berühmten Canzone von dem wahren Adel *(Della vera Gentilezza)* findet sich der Satz:

> *Poi chi pinge figura*
> *Se non puo esser lei, non la puo porre,*

d. h. wer eine Gestalt bilden will, kann es nur, wenn er diese zu sein vermag — also wenn er sie innerlich erlebt; und damit kein Zweifel über den Sinn des Satzes entstehe, erklärt er ihn im vierten Buche des „Convito": *nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura se intenzionalmente non si facesse prima tale quale la figura essere dee.*[26]

Also der Künstler kann nur darstellen, was er innerlich erlebt und durchlebt. So selbstverständlich dies heute erscheint, der Kunst des Mittelalters gegenüber bezeichnete dies eine ganz neue Forderung. Statt einer Symbolik des Heiligen das Wort zu reden, fordert sie die Humanisirung desselben. Damit erst war der Bann gebrochen, welchen die bisherige Anschaung, Malerei, Plastik seien nur Belehrungsmittel ähnlich der Predigt, der kirchlichen Kunst auferlegte und die deshalb an der mechanischen Wiederholung überlieferter Formen und Compositionsmotive keinen Anstoss genommen hatte.

Allerdings hatte auch für den Sieg dieser neuen Auffassung die Franciscaner-Literatur vorgearbeitet. Seitdem die *Meditationes vitae Christi* des Bonaventura durch Herrmann Hettner in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt wurden, ist die Schätzung der Wirksamkeit der Franciscaner nach dieser Seite hin immer mehr gestiegen.[27] Wol kann man in den Apokryphen — besonders in jenen, welche das Leben der Maria und die Jugend Christi zum Gegenstande haben — die Vorläufer der „Meditationes" sehen. Aber bei Bonaventura ist die evangelische Erzählung nicht bloss durch eine Fülle von genrehaften Einzelzügen bereichert, er malt die Situation nicht bloss sorgfältiger aus, er lässt auch der Seelenschilderung einen äusserst breiten Raum und schöpft darin getreulich aus dem Leben selbst. Ich weise zum Belege bloss auf das achte Capitel der Meditationes: *De circumcisione et fletu Domini.* Das göttliche Kind bricht vor Schmerz in Thränen aus, die Mutter muss aus Mitleid mitweinen, da sucht das Kind nun wieder die Mutter zu trösten, indem es auf dem Schoosse der Mutter stehend, seine kleine Hand an ihren

Mund, sein Köpfchen an ihre Wange presst. Die Mutter aber mahnt: willst du dass ich zu weinen aufhöre, so thue du es zuvor; da hält das Kind sein Schluchzen zurück und dankerfüllt trocknet die Mutter ihm die Augen und reicht ihm die Brust. — Welchen Reichthum schöner rein menschlicher Züge bietet allein dies Capitel dem darstellenden Künstler![28] Und wo fänden sich die Analogien dazu in der früheren Kunst?

Inspiration, Durchleben des Stoffes, an dessen Gestaltung der Künstler geht, das sind die Forderungen, welche Dante an die neue Kunst stellt. Und in der That bildet die Erfüllung derselben die Voraussetzung für jene volle Lebenswahrheit, die Dante als das höchste Ziel künstlerischen Strebens setzen möchte, preist er doch gerade diese Eigenschaft an den Reliefs, die er beim Emporsteigen auf den Reinigungsberg sieht, am meisten:

> Wer ist des Pinsels oder Stifts so Meister,
> Dass er die Züg' und Schatten wiedergäbe,
> Drob selbst der feinste Sinn hier staunen müsste?
> Todt schien, wer todt war, lebend, wer lebendig,
> Nicht mehr als ich sah, wer die That *(il vero)* gesehn hat.[29]

Dabei blieb sich aber Dante, wie jeder echte Künstler bewusst, dass die Absicht, die der Künstler im Kunstwerk zu enthüllen sucht, den Weg bis zu ihrer Erscheinung im Kunstwerk nie ohne Einbusse zurücklegt. Da er Beatrice in ihrer höchsten Schönheit erschaut, erklärt er:

> Allein jetzt muss ich davon abstehn, ihrer
> Schönheit noch ferner dichtend nachzufolgen,
> Wie von dem letzten Ziel jedweder Künstler.[30]

Und das nicht bloss, weil unsere stumpfen Augen nur ein bestimmtes Maass von Schönheit fassen können:

Die Schönheit, die ich sah, reicht über unser
Maass nicht allein hinaus, nein, sicher glaub' ich,
Dass nur der Schöpfer ihrer ganz sich freue[31]

sondern noch mehr deshalb, weil auch das heisseste Ringen der Künstlerseele den spröden, widerspänstigen Stoff kaum je völlig bewältigt

Wahr ist's, dass, wie gar öfters das Gebilde *(forma)*
Nicht übereinstimmt mit des Künstlers Absicht,
Weil taub der Stoff *(materia)* ist, Antwort drauf zu geben, ...[32]

So kann man denn — um mit wenigen Worten zusammenzufassen — als Hauptsätze der Kunstlehre Dante's folgende aufstellen: Das Schöne der geschaffenen Dinge ist eine Ausstrahlung der Urschönheit, die Gott ist; je heller der Gedanke Gottes in den irdischen Dingen sich spiegelt, um so schöner sind sie; da aber die Wahrheit der Dinge nach Thomas nur in ihrer Uebereinstimmung mit den vorgedachten Gedanken Gottes liegt, so ist ihre Schönheit auch ihre Wahrheit. Die Thätigkeit des Künstlers ist ein Analogon zur schöpferischen Thätigkeit Gottes. Die kunstschöpferische Stimmung kommt von der Inspiration her, aus dieser geht die künstlerische Idee hervor. Darstellen kann der Künstler nur, was er innerlich zu erleben vermag. Lebenswahrheit ist das höchste Ziel des Künstlers. Das Kunstwerk bleibt immer hinter der künstlerischen Absicht um einen Schritt zurück.

Nur aus solcher Klarheit über Aufgaben und Ziele der Kunst ist es begreiflich, wie Dante in dem Kampfe der künstlerischen Richtungen seiner Zeit ein Urtheil sprach, das alle kommenden Jahrhunderte ohne Zögern bestätigt haben und bestätigen mussten, weil es durch die

weitere Entwickelung der Kunst selbst bewahrheitet worden war. Wohlbekannt sind die viel citirten Verse:

O eitler Ruhm des menschlichen Vermögens,
Wie kurz das Grün auf deinem Wipfel dauert,
Wenn eine rohe Zeit auf dich nicht folget.
Das Feld zu halten glaubte Cimabue
Als Maler, jetzt nennt Alles Giotto's Namen,
Sodass den Ruhm des andern er verdunkelt.[33]

Die ältere Kunstgeschichtschreibung hat Cimabue als den ersten Vertreter der neuen Kunst Italiens gefeiert. Wir übersehen heute, infolge unserer besseren Bekanntschaft mit der antiken und frühmittelalterlichen Kunst, viel besser den Gang und die Ziele der Entwickelung. Und so erscheint uns die Kunst Cimabue's nicht als der Anfang einer neuen, sondern als ein letzter aber kräftiger Nachtrieb der alten Richtung, die man immerhin als Byzantinismus bezeichnen darf. Nicht Lebendigkeit und Wahrheit war das Ziel, sondern Erhabenheit. Auf reich geschmückten hohen Thronen sitzen Cimabue's Madonnen, welche Engel wie eine Ehrenwache umgeben. Reichfaltig umwallt das Gewand die Glieder, die Köpfe zeigen ein strenges Oval, das namentlich in der Bildung von Stirn, Augen und Nase dem byzantinischen Geschmack in der Abwandlung der altchristlichen Formen folgt. Nur um den Mund der Madonna liegt ein Zug mütterlicher Milde, der über die überlieferte Auffassung hinausgeht; das Kind zeigt dagegen wieder die Auffassung byzantinischer Madonnenbilder in der ältlichen Gesichtsbildung und dem strengen fast mürrischen Ausdruck. Soweit aber Cimabue religiöse Historienbilder zugewiesen werden, mit mehr oder minderer Sicherheit, verleugnen sie weder in der Formensprache noch in dem Schema der Composition die älteren

Vorbilder, nur dass sie auch hier der Meister durch geläuterten Formensinn und eine mehr sichere Hand übertrifft.

Da erscheint Giotto und mit einem male tritt an Stelle strenger Erhabenheit ergreifende Lebendigkeit. Schon seinen Jugendwerken ist ganz ausgeprägt dieser Zug seines künstlerischen Wesens eigen. Energische Mitempfindung durchdringt den evangelischen oder legendarischen Stoff und macht den seelischen Gehalt jeder einzelnen Persönlichkeit flüssig. Damit war aber auch der Zwang vorhanden, von der ikonographischen Ueberlieferung sich loszulösen. Das ikonographische Schema, mit dem sich ein Jahrtausend behalf, stimmte nicht mehr, denn dem Künstler ist die psychologische Begründung, die es wol einmal besessen haben mochte, fremd geworden. Er muss aus Eigenem die dargestellte Scene motiviren, die Handlung der einzelnen Persönlichkeiten erläutern. Woher soll er nun aber die Mittel für solche Motivirung nehmen? Giotto hat den Muth, aus eigenen Erfahrungen und Beobachtungen zu schöpfen, um sie aber richtig zu verwerthen, muss er die zu schildernden Ereignisse innerlich erleben und die darzustellenden Persönlichkeiten innerlich durchleben, wie Dante es vom Künstler fordert, oder vielmehr es als selbstverständliche künstlerische Praxis hinstellt. Von hier aus gewinnt auch das rühmende Wort Villani's, Giotto habe als Maler mit dem Dichter gewetteifert, eine tiefere Bedeutung.[34] Und so kann man mit Recht es als den Ruhm Giotto's bezeichnen: die ganze christliche Stoffwelt für die Kunst neu orientirt und sie menschlichem Verstehen erst recht erschlossen zu haben. Jetzt weiss es der Beschauer, in der eigenen Brust hat er den Schlüssel für das Ver-

ständniss der heiligen Geschichten. Und um so leichter wird ihm das erschlossen, als ihm überall dem Leben abgelauschte Züge von packendster und wieder feinster Wirkung begegnen. Soll ich einzelne nach Burckhardt's Vorgang hervorheben? Ich beschränke mich auf den Wandbildercyclus in der Arena in Padua und rufe in Erinnerung das traumverlorene Hinwandeln Joachim's nach seiner Ausweisung aus dem Tempel, die herzhafte Zärtlichkeit der Gatten Joachim und Anna unter der goldenen Pforte, das weinerliche Verziehen des Mundes der neugebornen Maria bei dem Reinigen der Augen durch die Wärterin, beim Tempelgang die sanfte Stützung der Maria durch Anna, das gespannte Hinschauen der Freier bei dem Wunder mit den Stäben, den forschenden Blick Anna's und das keusche Niederschlagen der Augen Maria's in der Heimsuchung, das Zustreben des Kindes aus den Armen Simon's in die der Mutter in der Darstellung im Tempel, in der Anbetung der Könige die Innigkeit der Andacht des ältesten Königs (für den Fusskuss waren möglicherweise die „Meditationes" die Quelle), das physiognomische Drama, das der Handel des Judas mit dem Hohenpriester vorführt. — Und wenn schon durch die entschiedene Klarlegung des psychologischen Motivs an den agirenden Personen und durch eine immer an das Leben sich lehnende Ausdrucksweise derselben der Inhalt der heiligen Geschichten überzeugender denn je dargestellt wurde, so erhielt dies dann noch eine weitere Steigerung durch die Energie, mit welcher die Nebenpersonen mit dem Kern der Handlung verbunden wurden. In Minenspiel und Gebärdensprache wiederspiegeln sie den Vorgang und verstärken so dessen Glaublichkeit und damit auch seine

Wirkung auf die Beschauer. Aus dieser Gewalt, psychologisch zu zwingen, zu überzeugen, erklärt sich das Urtheil der Zeitgenossen und der kommenden Generationen bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinein und gewinnt Vasari's Wort Wahrheit, dass mit Giotto die neue und echte Kunst ins Leben trat. Boccaccio rühmt von Giotto im Eingang zur fünften Novelle des achten Tages: Giotto war von so hervorragendem Genie, dass die Natur, die Mutter und rastlose Werkmeisterin aller Dinge, nichts hervorgebracht hat, was er mit dem Griffel, dem Stift oder Pinsel nicht auf das Aehnlichste wiederzugeben vermochte; doch nicht bloss ähnlich den Naturdingen erschien, was er meisselte oder malte, nicht selten geschah es, dass das Auge der Menschen in Täuschung fiel, indem es Gemaltes für Wirkliches nahm . . . Und Villani schrieb am Ende des vierzehnten Jahrhunderts, dass Giotto's Gestalten der Natur so nahe kämen, dass die Anschauenden meinten, sie lebten und athmeten, man höre sie reden, lachen, weinen.

Villani und Boccaccio werden ganz wohl gesehen haben, dass Giotto's Bäume und Berge in der Wirklichkeit nicht zu sehen sind, dass seine Baulichkeiten nicht bewohnbar wären, und dass er selbst seine Menschen mehr von Innen nach Aussen charakterisirt als von Aussen individualisirt, dass in seiner äusseren Schilderung des Menschen das Typische viel stärker als das Persönliche ist; die Entdeckung der äusseren Natur war eben der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts vorbehalten. Aber die Natur der Seele hatte Giotto für die Malerei entdeckt, wie Dante für die Dichtung, da er die Verdeutlichung von göttlichem und menschlichem Handeln und Leiden nur aus dem in seiner Seele aufgespeicherten Erfahrungsschatz zu holen

bemüht war. Und diese Wahrheit der Schilderung des Lebens der Seele, die Energie in den Ausdrucksformen hat die Zeitgenossen so stark gezwungen, dass sie den Mangel an äusserlicher Naturtreue kaum wahrnahmen. Sie sahen den Leidenden, den Weinenden, den Zornmüthigen vor sich und fragten, im Banne der Schilderung dieses Gemüthszustandes, nicht nach porträtartiger physiologischer und physiognomischer Charakteristik. Mit gleichen Augen muss auch der moderne Mensch sehen; ohne die Noth als Tugend preisen zu wollen, dürfen doch auch nicht technische Errungenschaften und Wandlungen eines halben Jahrtausends zu einer so dichten Hülle seiner Augen werden, dass sie ihm das Walten des Genius verbergen, kurzum, ein Zeitgenosse Giotto's muss er werden wollen, um zu empfinden, welche Künstlerkraft in Giotto's Schöpfungen sich birgt.[35]

So ist es aber immer; auf den Boden des Künstlers müssen wir uns stellen, um ihm ganz gerecht zu werden; nicht seine Anschauung, seine gestaltende Kraft und das Schalten mit ihr haben wir zu richten. Er ist der Spendende, wir die Empfangenden. Ueben wir aber diese Gerechtigkeit und Liberalität den Kunstwerken der Vergangenheit gegenüber, so werden wir auch der Kunst der Gegenwart geben, was ihr zukommt; wir werden uns befreien von jenem unduldsamen Doctrinarismus, der in dem Kunstwerke seine Ideen, seine moralischen und confessionellen Forderungen erfüllt haben will, statt ehrfürchtig der Absicht des Künstlers nachzuspüren. Haben wir uns erst zu jener freien, ästhetisch aber allein berechtigten Anschauung erzogen, dass der Genius, nicht das Programm uns meistern dürfe, so werden wir willig und dankbar dem Künstler folgen,

ob er uns in ein Reich führt, das nur in tiefgründiger Natursymbolik seine Wahrheit hat, wie es Boecklin thut, oder ob er uns wie Uhde in die Stube der Armen geleitet und auf schneeverwehte Pfade in Winternächten, wo nur die Poesie der Liebe und des Mitleids das Leben und die Natur verklärt. Der Gewinn wird jedenfalls unserer sein.

Anmerkungen.

[1] E. Müntz, Les Historiens et les critiques de Raphaël. 1483—1883. (Paris 1883).

[2] *Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais: Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.* E. Zola, Mes Haines, S. 25.

[3] *Ma essendo carestia e di buoni guidicij et di belle donne, io mi servo di certa Idea, che mi viene alla mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d' arte, io non so: ben m' affatico di haverla.* Raphael an Bald. Castiglione (Bottari, Lettere, I).

[4] Von zuständigster Seite, dem Anatomen Henke, kommt das Wort: „Die Wissenschaft findet gern in den Werken der Kunst aus der Erscheinung des Lebens die sprechendsten Züge, die sie sich im Leben erst aus einer bunten Vermischung mit zufälligen Nebenumständen hervorsuchen muss, mit freier Wahl und richtigem Blicke bereits herausgehoben und erkennt, wenn dabei der Natur doch nichts untergeschoben ist, sie selbst leichter und reiner in diesem Bilde wieder." (W. Henke, Vorträge über Plastik, Mimik und Drama, Rostock 1892, S. 76.)

[5] W. M. Conway, Literary Remains of Albrecht Dürer (Cambridge 1889), S. 261.

[6] Della Vita civile Trattato di Matteo Palmieri (ed. Silvestri, Milano 1825). Vgl. bes. S. 46 und 49.

[7] C. Schnaase, Dante und Giotto, in den „Mitth. d. k. k. öst. Central-Commission" VIII, 241 fg.

[8] Jungmann, J., Aesthetik, 3. Aufl., 2. Bde. (Freiburg i. B., Herder, 1886). — F. Vallet, L'Idée du Beau dans la Philosophie de Saint Thomas d'Aquin, 2me éd. (Paris, Roger & Chernoviz, 1887).

[9] Ganz besonders cap. 4. lect. 5. (in der Parmensischen Ausgabe 1852 — nach der ich überhaupt citire — XV, 259 fg.).

[10] *Quamvis autem pulchrum et bonum sint idem subjecto, quia tam claritas quam consonantia sub ratione boni continetur, tamen ratione differunt: nam pulchrum addit supra bonum ordinem ad vim cognoscitivam illud ejus hujusmodi.* In Libr. B. Dionys. Areopag. de divin. nominibus expos. c. 4. lect. 5. Und dazu S. th. I. 2. qu. 27. a. 1 ad 3 und S. th. I. qu. 5. a. 4 ad 1: *Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam.... Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam; pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.* — Dann, Gott als Quelle der Schönheit: *Pulchritudo enim creaturae nihil est aliud, quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participiata.* In Libr. B. Dyonis. l. c.

[11] *Dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos ... non enim dicimus pulchros sapores aut odores.* S. th. I. 2. qu. 27. a. 1. ad 3. *Pulchra enim dicuntur quae visa placent.* S. th. I. qu. 5. a. 4. ad 1.

[12] *Et in quo consistat pulchritudinis ratio ostendit subdens quod sic Deus tradit pulchritudinem in quantum est „causa consonantiae et claritatis" in omnibus. Sic enim hominem pulchrum dicimus propter decentem proportionem membrorum in quantitate et situ, et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem.* In Lib. B. Dionys. l. c. Man vgl. dazu Augustinus in den „Confessiones" über den Unterschied des Schönen und Schicklichen, lib. IV, c. 13.

[13] Vgl. Vallet, a. a. O., S. 80 fg.

[14] *Perfectum autem dicitur cui nihil deest secundum modum suae perfectionis.* S. th. qu. 5. a. 5. c. — *Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio; (quae enim diminuta sunt hoc ipso turpia sunt), et debita proportio, sive consonantia; et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur. Quantum igitur ad primum, similitudinem habet cum proprio Filii Dei, inquantum est filius habens in se vere et perfecte naturam Patris.... Quantum vero ad secundum, convenit cum proprio Filii, in quantum est imago expressa Patris. Unde videmus, quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem.... Quantum vero ad tertium, convenit cum proprio Filii, in quantum est Verbum, quod quidem lux est et splendor intellectus....* S. th. I. qu. 39. a. 8. c. Vgl. Vallet bes. S. 30 fg.